

LA ADAPTACIÓN DE UN SERIAL RADIOFÓNICO: AMA ROSA, DE GUILLERMO SAUTIER CASASECA

Adaptation of a radio serial: *Ama Rosa*,
by Guillermo Sautier Casaseca

Juan A. Ríos Carratalá

Universidad de Alicante

ja.rios@ua.es

Resumen: El espectacular éxito popular del serial radiofónico *Ama Rosa* (1959), de Guillermo Sautier Casaseca, provocó su rápido trasvase al teatro de la mano de la compañía de Doroteo Martí y una homónima adaptación cinematográfica dirigida por León Klimovsky en 1960. El artículo analiza esta última en el marco de unos trasvases múltiples motivados por el éxito popular y el afán de aprovecharlo de manera rápida y rentable, aunque sin superar las dificultades de un lacrimógeno serial para convertirse en una película.

Palabras clave: serial radiofónico, adaptación cinematográfica, Guillermo Sautier Casaseca, León Klimovsky.

Abstract: The spectacular popular success of the radio serial *Ama Rosa* (1959), by Guillermo Sautier Casaseca, led to its rapid transfer to the theater by the hand of Doroteo Martí's company and a homonymous film adaptation directed by León Klimovsky in 1960. The article analyzes the latest in the context of multiple transfers motivated by popular success and the desire to quickly and profitably take advantage of it, although without overcoming the difficulties of a serial tear-gas to become a movie.

Key words: radio serial, film adaptation, Guillermo Sautier Casaseca, León Klimovsky.

El éxito popular de una obra original, tanto si es literaria como teatral, siempre ha sido un factor decisivo para que pueda acabar convertida en una película. A la hora de establecer los motivos de quienes realizan una adaptación cinematográfica, los buenos resultados de ventas o taquilla ocupan un protagonismo más o menos reconocido por los responsables del trasvase a la pantalla. La circunstancia resulta todavía más evidente cuando dicho éxito editorial o teatral se traduce poco después en un nuevo film. En tales casos, se intenta actuar lo más rápido posible para aprovechar el rebufo de la popularidad y ofrecer, a unos destinatarios que ya conocen la obra adaptada directa o indirectamente,

tamente, una oportunidad de disfrutarla en otro medio. Lo leído se convierte en los fotogramas de una película, lo visto en un escenario puede volver a concitar la atención al pasar al cine y, gracias al eco obtenido en los medios de comunicación, siempre cabe sumar espectadores que por diversas razones no leyeron la obra o no pudieron verla escenificada.

Los ejemplos de esta motivación vinculada al éxito abundan en el marco de los trasvases entre la literatura y el cine en España. El fenómeno viene de lejos y abarca numerosas novelas, pero estos casos se perciben con mayor claridad e inmediatez cuando los circunscribimos a las obras teatrales adaptadas a la pantalla. Al menos, si nos ocupamos de unas décadas en las que un éxito teatral tenía una considerable proyección popular y periodística, ahora casi impensable por el discreto papel de los escenarios en nuestro panorama mediático.

La cinematografía del período franquista es pródiga en ejemplos de comedias triunfantes y adaptadas pocos meses después, incluso cuando todavía estaban siendo representadas. Autores como Miguel Mihura o Alfonso Paso gozaron de semejante oportunidad durante sus períodos de mayor éxito. El fenómeno está ampliamente estudiado desde diferentes perspectivas. Apenas cabe aportar algo nuevo. No obstante, en un panorama crítico abierto a las adaptaciones inversas, del cine al teatro, por su progresiva incidencia o a las múltiples que pasan por la novela, el teatro y el cine, por ejemplo, el desafío se concreta en la aparición de manifestaciones como los videojuegos, que complica un marco de relaciones «transmedia» propio de una mescolanza asociada con la actualidad cultural. Las sugerencias para la investigación abren caminos, pero también cabe volver la vista atrás y prestar atención a un fenómeno apenas estudiado por su pertenencia a una cultura popular con escaso prestigio.

Los seriales radiofónicos arrasaron en la España de los años cincuenta. Tras una década de titubeos y carencias después de la Guerra Civil, la radio cobró un notable protagonismo social por su capacidad para facilitar el entretenimiento en cualquier domicilio, taller o tienda. El parque de receptores se multiplicó de manera exponencial y pronto aparecieron programas con gran aceptación, destacando los seriales que se emitían a diferentes horas para distintos colectivos. Desde la sobremesa hasta la noche, las amas de casa después de recoger la mesa, los muchachos al salir de la escuela y el público familiar dispuesto a cenar disfrutaban con melodramas, aventuras, romances, historias costumbristas y otros géneros, siempre con su correspondiente publicidad en función del colectivo al que iban destinados.

Los éxitos populares se sucedieron y «la Sociedad Española de Radio-difusión, con su red de emisoras...» alcanzó una enorme proyección social y económica gracias a su apuesta por los seriales, que contaron con la labor del «acreditado Cuadro de Actores de Radio Madrid». En realidad, se trataba de una excelente compañía de intérpretes (Pedro Pablo Ayuso, Matilde Conesa, Juana Ginzo...) que bajo la dirección de Antonio Calderón supieron explotar las posibilidades del serial radiofónico. Y lo hicieron desde casi la nada por falta de

referentes nacionales, aprendiendo sobre la marcha con una dedicación verdaderamente ejemplar (Ginzo & Rodríguez, 2004).

Los seriales quedaron grabados en el imaginario popular de los años cincuenta y principios de los sesenta, aunque continuaron emitiéndose hasta una década después. El autor de mayor éxito fue Guillermo Sautier Casaseca (1910-1980) y la obra cumbre del género es, sin duda, *Ama Rosa* (1959), escrita por el citado en colaboración con Rafael Barón Valcárcel (1921-1987). El desaforado y aleccionador melodrama que durante meses protagonizaran Rosa Alcázar y su hijo Javier dejó vacías las calles de España. La cita era cada día laborable hacia las cinco de la tarde, cuando todo parecía interrumpirse al escuchar una inconfundible melodía y la voz del narrador Julio Varela, tan enfática como pausada.

«El rey de la lágrima» atrapó a millones de radioescuchas con su serial. Su eufónico seudónimo se convirtió en una acreditada marca y así el antiguo estraperlista de plátanos consolidó una trayectoria que, por su generosa compensación económica, le llevó a ser consejero delegado de la SGAE. En *Un franquismo con franquistas*, actualmente en prensa, dedico un extenso capítulo a Guillermo Sautier Casaseca como representante de los creadores capaces de rentabilizar su obra con olfato de negociantes, ponerse a la sombra de la dictadura y disfrutar de numerosos apoyos allá donde fuera preciso. Al recopilar datos, dispersos por la escasez de monografías dedicadas a los autores de los seriales, me topé con un fenómeno del que nunca había sabido: la reiterada y exitosa adaptación de los seriales a fotonovelas, folletines de periodicidad semanal, obras de teatro y, en ocasiones, películas. El enorme éxito de *Ama Rosa* posibilitó que fuera una candidata idónea para seguir este múltiple, rápido y rentable camino de los trasvases, donde solemos encontrar a quienes aunaron el negocio con la creación.

Guillermo Sautier Casaseca nunca trabajó en solitario para sacar adelante una ingente producción, que mereció varios homenajes de los colegas y la Medalla al Trabajo (1974) por unos doce mil guiones radiofónicos. El autor canario contó para esta empresa con la colaboración del también triunfante y ahora olvidado Doroteo Martí (1913-1993), un actor-empresario conocedor de los más diversos trucos para embobar al público –las anécdotas abundan en este sentido– y de origen personal en penumbra. El cabeza de cartel, todo un personaje, gustaba de la leyenda para cimentar la popularidad. «El inefable Doroteo Martí» (ABC, 30-V-1959), según la definición de un Alfredo Marquerie dispuesto a sonreír ante la mediocridad del gusto popular, solía recibir «atronadoras ovaciones». Las obtenía con sus recursos melodramáticos para preparar cada mutis y, consciente de los caladeros del éxito de masas, ofreció a Guillermo Sautier Casaseca una colaboración para «hincharnos» [sic] (Galán, 1971:32).

A fe que ambos alcanzaron el objetivo de hincharse durante años, incluso les tocó el gordo de Navidad cuando mayor era su triunfo (ABC, 22-XII-1963), gracias a un modelo de producción que funcionaba bien engrasado. En el caso de *Ama Rosa*, la idea original de una madre tan virtuosa como ejemplar fue del actor, que luego sería el encargado de explotar el éxito con su propia compañía en los escenarios, mientras que los fascículos del serial alcanzaban tiradas de

unos setecientos mil ejemplares cada semana. Dada esta repercusión entre un potencial público, parece verosímil que la versión estrenada en el teatro Arriaga de Bilbao (29-III-1959) recaudara ciento veinte millones de pesetas. El negocio que permitió una temprana y lujosa jubilación a Doroteo Martí fue posible por las cinco mil representaciones que se dieron, a lo largo de varias giras con diferentes compañías que inundaron de lágrimas España e Hispanoamérica. Las cifras de la taquilla fueron facilitadas por los orgullosos protagonistas. Al igual que en otros muchos casos, no hay documentación para verificarlas y cabe la exageración porque apenas implicaban pagos a Hacienda. Tampoco son accesibles a través de la SGAE, un verdadero triángulo de las Bermudas para el investigador preocupado por las cuestiones crematísticas. Las dudas acerca de las dimensiones reales de la recepción popular persisten, pero en cualquier caso esas recaudaciones no resultan inverosímiles a tenor de los testimonios periodísticos recopilados en *Un franquismo con franquistas*.

Un éxito de semejantes características no pasaría desapercibido a los productores cinematográficos y, cuando la versión teatral todavía estaba en la cartelera con hasta cuatro representaciones diarias en Madrid, ya se inició el rodaje de la adaptación cinematográfica. Los productores fueron Jesús Saiz Fernández, que en 1953 había fundado Águila Films para impulsar películas tan contrapuestas como *Calabuch* (1956) y *Diferente* (1961), y Fernando Vizcaíno Casas. El futuro resucitador de Franco poco antes había iniciado la aventura de Auster Films para afrontar la producción del debut como director de su amigo Jesús Franco: *Tenemos dieciocho años* (1959).

Ambos productores apostaron fuerte porque estaban convencidos de la rentabilidad del negocio. Al parecer, Guillermo Sautier Casaseca cobró ochocientas mil pesetas por la cesión de los derechos de su multitudinario éxito (Ramiro, 1980), sin que Rafael Barón y los intérpretes pudieran participar de los beneficios tras haber contribuido decisivamente al fenómeno que supuso *Ama Rosa*. El propio autor no solía hablar de cantidades concretas, porque era un caballero español y estaba acostumbrado a la opacidad en estas materias. No obstante, en la entrevista que concedió a la revista *Ondas* en 1960 se mostró algo más modesto: medio millón por la versión teatral y doscientas cincuenta mil pesetas por los derechos cinematográficos.

Las cifras pueden bailar, pero es evidente que los productores estaban dispuestos a invertir tras constatar el volumen de negocio que suponían las lágrimas de millones de radioescuchas. Las citadas empresas consiguieron contar, mediante un espléndido contrato, con Imperio Argentina (1910-2003) para encarnar a la sufrida protagonista. La actriz y cantante que encandilara a Hitler reapareció en las pantallas tras una década de relativo olvido, aunque permaneciera presente en la radio y el teatro durante los años cincuenta: «Con *Ama Rosa* terminé de salir completamente de mi estado de postración, y eso se lo agradeceré siempre» (Nile del Río, 2001: 246). También debió agradecer la generosidad del contrato, pero sus memorias son tan discretas como selectivas en numerosas cuestiones. La circunstancia de interpretar a una madre primeriza teniendo ya

cincuenta años era un problema menor para los productores, que montaron la campaña publicitaria en torno a la reaparición de Imperio Argentina para ser Ama Rosa, la mujer que había hecho correr ríos de lágrimas en aquella España de los seriales.

Rafael Barón Valcárcel desaparece de los títulos de crédito porque Guillermo Sautier Casaseca nunca fue generoso con sus colaboradores o «negros», a pesar de su decisiva participación. Del guion y los diálogos de la adaptación se ocupan dos amigos con ansias de triunfar: Jesús Franco y Fernando Casas. La desaparición del Vizcaíno en el segundo tal vez se deba a la búsqueda de un seudónimo para esta faceta o, también es posible, a lo poco decoroso que le parecería al heredero de Paraguas Vizcaíno ver sus apellidos en la pantalla, siendo al mismo tiempo un abogado con bufete abierto en Madrid. Jesús Franco nunca tuvo estos ni otros reparos del decoro y adoptaría con el tiempo un sinfín de seudónimos para desesperación de los catalogadores. Su trayectoria en la industria cinematográfica sería a veces propia de una novela de la picaresca, pero el madrileño todavía firma con su verdadero nombre en un nuevo trabajo para León Klimovsky (1906-1996), con quien el guionista apto para los más dispares y disparatados géneros ya había colaborado en *Miedo* (1956) y *Llegaron los franceses* (1959).

La omnipresencia en la industria cinematográfica durante décadas no garantiza el paso a la historia, ni siquiera el recuerdo más allá del círculo de los cinéfilos. Al igual que otros colegas de su país, el director argentino se afincó en España a mediados de los años cincuenta, después de haber dirigido en Buenos Aires películas como *El jugador* (1946), a partir de la obra de Dostoievski, y *El túnel* (1951), basada en la homónima novela de Ernesto Sábato. Su trayectoria en España deja atrás estas inquietudes y, hasta la Transición, el prolífico director cultivó todos y cada uno de los géneros populares o comerciales. Así se ganó la vida, aunque ya retirado manifestara su deseo de haber adaptado alguna obra de Antonio Buero Vallejo porque siempre mantuvo una buena relación con el mundo de las letras.

León Klimovsky fue un artesano proteico, laborioso y modesto, aparte de caballero educado y encantador según el testimonio de Imperio Argentina. A lo largo de veinte años, afrontó proyectos de todo tipo con la esperanza de que algunas películas quedaran en la memoria de los espectadores: «Nuestra carrera consiste en mantener un oficio fresco y ágil a fuerza de trabajo esperando la oportunidad, como el cazador, de que salte la pieza interesante. A pesar de mis años, creo que no me he encasillado y que, de mis sesenta películas, al menos una de cada diez es una buena obra» (VV.AA., 1975:31). El cálculo pudo resultar optimista a la luz de su filmografía de serie B y en parte destinada a los cines de programa doble de la época. No obstante, cabe alabar su capacidad de sacar adelante proyectos en poco tiempo, la seguridad a la hora de filmar y un oficio basado en tan ininterrumpida tarea tras las cámaras. Sólo en el mismo año del estreno de *Ama Rosa*, 1960, constan otras dos películas bajo su dirección: *La paz empieza nunca*, basada en el homónimo y exitoso título de Emilio Romero, y *Un bruto para Patricia*, donde el argentino también trabajó como guionista. Una

película anticomunista con problemas de conciencia y otra destinada al entretenimiento. Algunas fuentes no demasiado rigurosas, aunque muy accesibles, le atribuyen la dirección de otros tres títulos en 1960. La cifra habría sido de récord o locura, pero tampoco es cierto que León Klimovsky tuviera el don de la ubicuidad.

El continuo ir y venir de un género a otro sin apenas denominadores comunes, más allá de la comercialidad, suele abocar a una dirección convencional o rutinaria. El tratamiento cinematográfico de la historia apenas existe, pero *Ama Rosa* no destaca por esta circunstancia en la filmografía de León Klimovsky. *La casa de las chivas* (1971), basada en un éxito teatral de Jaime Salom que también se adaptó deprisa y corriendo, podría ser un ejemplo de hasta qué punto llegó el director en este camino hacia el espanto. En 1960, tal vez el argentino percibiera que estaba ante una oportunidad de triunfar gracias a la repercusión popular de la obra de Guillermo Sautier Casaseca y, desde un punto de vista formal, la adaptación discurre por cauces que aportan cierta agilidad y sencillez a la narración.

León Klimovsky era uno de aquellos artesanos que nunca dudaban a la hora de colocar la cámara. Los guionistas tampoco se atreven en este caso a salirse de los cauces de lo previsto, aunque limaran algunos momentos de tremendismo folletinesco para sortear el ridículo en la pantalla. La censura completó la labor en un par de escenas. La lacrimógena y desmesurada historia de Rosa Alcázar resultaría ajena Jesús Franco y Fernando Vizcaíno Casas a tenor de sus posteriores trayectorias. El rocambolesco conflicto del serial era demasiado conocido como para introducir variantes sin enfadar a los espectadores. El único desafío pasaba por poner en imágenes aquello que entre siete y ocho millones de radioescuchas habían imaginado cada tarde y a la hora de la sobremesa. Este empeño era el desafío, pero también un problema de difícil solución. Y, probablemente, fue una de las causas de la escasa repercusión crítica de una película con resultados discretos en taquilla tras su estreno en un Domingo de Resurrección (Rialto y Paz, 17-IV-1960), una fecha privilegiada del calendario cinematográfico de aquella España. Los productores también la pudieron explotar con relativo éxito en Hispanoamérica, sobre todo en Argentina, país de donde procedía el modelo del serial adaptado a los límites de la censura por Guillermo Sautier Casaseca desde finales de los años cuarenta.

Al margen de una Imperio Argentina un tanto desorientada y fría en su vuelta al cine, el protagonismo de la adaptación recayó en el galán Germán Cobos (1927-2015), que también participó en la producción porque confiaría en el éxito. El actor encarna el personaje de Javier, el virtuoso hijo de Ama Rosa y el contrapunto del calavera José Luis (José M^a. Seoane). Su supuesto padre es Antonio Casas (1911-1982), un sólido actor de reparto que acababa de trabajar a las órdenes de León Klimovsky en *La paz empieza nunca* y pasaría poco después a un cine situado en las antípodas con Juan A. Bardem, *Nunca pasa nada* (1963), y el espléndido Basilio Martín Patino de *Nueve cartas a Berta* (1966). Paloma Valdés también aparece en otro papel de menor relieve e Isabel de Pomés vuelve a recordarnos su madura belleza, pero el común denominador de todo el elenco,

incluido el director y los guionistas, es que nunca creyeron en el valor de un serial lacrimógeno como el de Guillermo Sautier Casaseca.

Miguel Mihura habló del «infierno del cine» para justificar su desprecio de un mundillo que supuestamente le había tratado mal, como guionista durante años y autor adaptado en reiteradas ocasiones. La caprichosa subjetividad del comediógrafo fue tan notable como su genio, pero por entonces este tipo de reacciones era la tónica habitual entre los autores adaptados a la gran pantalla. La reacción positiva o comprensiva ante la labor ajena casi suponía un demérito en un colectivo todavía beneficiario de privilegios incompatibles con el trabajo en el cine. La popularidad de Guillermo Sautier Casaseca no le permitía equipararse con el prestigio del que todavía gozaban los ilustres de la escena. No obstante, su respuesta de autor traicionado ya se produjo con motivo del estreno de *Lo que nunca muere* (1954), de Julio Salvador, y no constituyó una excepción en esta actitud de superioridad que, por previsible, suele dejar de ser significativa.

El folletinista cobró por la cesión de los derechos de *Ama Rosa* y, a continuación, despreció la homónima película atribuyendo parte de sus males a la participación de Germán Cobos. La acusación solo está parcialmente justificada. El citado galán restó protagonismo al papel de Ama Rosa, toda la segunda parte de la adaptación está enfocada a su lucimiento, pero nadie del equipo artístico alteró lo sustancial de la historia original. La crítica de Alfonso Sánchez así lo subrayó con una valoración tan negativa como moderadamente irónica (ABC, 17 y 19-IV-1960). El problema es que los responsables de la adaptación nunca se creyeron el folletín más allá de una oportunidad de negocio, a diferencia de Guillermo Sautier Casaseca, que en las entrevistas hablaba de sus seriales como ejemplos de vida transformada en sentimientos o emociones. Por otra parte, su facundia en lo personal, señalada por los testimonios de quienes le trataron, se correspondía con su estilo literario. El resultado de ambas circunstancias es un autor que asumió con orgullo ser «el rey de la lágrima». El canario nunca pensó que semejante trono, al cabo de los años, pudiera ser una invitación a la sonrisa de la ironía.

Ama Rosa es una melodramática historia que pretende situarse más allá de cualquier coordenada de espacio y tiempo. De hecho, los autores casi nunca aportan datos en este sentido. Los radioescuchas de finales de los años cincuenta imaginarían que la protagonista vivía en una ciudad española, por los nombres de los personajes, pero apenas podrían precisar el tiempo. Ni siquiera se lo plantearían como una circunstancia precisa para entender el serial. La versión novelada dedica un solo párrafo a indicar que la acción se desarrolla a principios de siglo, sin ninguna otra precisión, que tampoco se puede deducir por referencias indirectas a lo largo de la obra. Tal vez Guillermo Sautier Casaseca y Rafael Barón lo hicieran para evitar un presente donde la situación de partida –el tráfico de bebés– constituía un delito, aunque consentido y hasta amparado por distintos estamentos oficiales del franquismo.

La historia de la relación entre una madre y un hijo ignorante de la verdadera identidad del «ama» que le ha criado en una casa de ricos se desarrolla,

verdaderamente, en el espacio de la ficción, que cada tarde era alimentada con las palabras de unos intérpretes de dicción maravillosa. Las ondas admitían la desmesura del melodrama sin la necesidad de la concreción, pero en el teatro la empresa ya era dificultosa por la presencia física de unos intérpretes y en el cine, tan deudor de la realidad de lo mostrado en la pantalla, lo previsible es que el resultado fuera penoso. Baste solo pensar en la irrupción de unas coordenadas tan molestas para la autonomía del serial, al menos como ficción dispuesta a embaucar por la vía de las emociones en su intento de llegar al corazón de los destinatarios sin pasar por su cerebro.

Juana Ginzo despreciaba a su personaje por cuestiones ideológicas explicadas en sus memorias: «Ama Rosa es un desastre. Y hablo con conocimiento de causa, pues yo fui en la radio esta madre sufridora y mártir que tanto odio» (Ginzo & Rodríguez, 2004:259). No obstante, la España de 1959 no permitía estas franquezas y la actriz trabajó como una excelente profesional que contó con la magia de la voz. Gracias a su modulación con riqueza de matices, Rosa Alcázar invitaba a la imaginación de «un ideal de mater dolorosa» (Francisco Umbral) compartido alrededor de la mesa camilla o similar de tantos hogares. El proceso resultó catártico en unas circunstancias sociales y culturales ahora difícilmente explicables para quienes no las vivieron. El éxito fue rotundo, pero Imperio Argentina afrontó con cierta desgana un desafío todavía más complejo: dar rostro a ese cúmulo de virtudes maternas que es la protagonista, sin el recurso de la imaginación que permite la radio. El resultado, por concreto y algo mediocre, debió parecer frío a quienes se emocionaron durante tantas tardes con unas voces que daban rienda suelta a la imaginación, donde la ficción del serial se siente más cómoda que en cualquier trasunto de la realidad.

El éxito de la obra original abre el camino de su adaptación al cine, pero también se corre el riesgo de exprimir demasiado y en poco tiempo ese mismo éxito. El equilibrio es complejo en estas cuestiones, donde el imperativo económico prevalece sobre el creativo. Dadas las fechas, el conjunto de trasvases del serial de Guillermo Sautier Casaseca se llevó a cabo en unos pocos meses, como si hubiera necesidad de aprovechar el impacto inicial antes de su agotamiento. Los radioescuchas tuvieron la oportunidad de seguir el serial y, al mismo tiempo, las publicaciones semanales con los resúmenes de los capítulos emitidos. Inmediatamente, la compañía de Doroteo Martí estrenó una versión teatral en cuyas representaciones se desataron los ánimos. Las ovaciones del público eran estruendosas cuando aparecían en escena los intérpretes de Rosa y Javier, mientras que los abucheos y los insultos acompañaban a la actriz que representaba a la tía Marta, la solterona amargada dispuesta a amargar la vida al resto de la humanidad. Los sentimientos acumulados durante semanas alrededor del receptor, con el ritual de la presentación que hiciera el narrador Julio Varela, se traducían en reacciones donde lo representado en escena apenas importaba. Todos conocían la historia y solo deseaban interactuar de algún modo. Y, tras ese desahogo, la adaptación cinematográfica poco podía aportar a un público que empezaría a cansarse de tanta virtud encarnada en Rosa Alcázar.

La crítica teatral fue tan severa como la cinematográfica con estas adaptaciones del serial. Alfredo Marqueríe llegó a emprender en *ABC* una especie de campaña en contra sin perder la sonrisa de la ironía. Sus colegas le siguieron con desigual entusiasmo. Estos sectores cultos percibían todos los trucos, la artificiosidad, de Guillermo Sautier Casaseca y Doroteo Martí para provocar ríos de lágrimas con soporte publicitario. El público permaneció inmune, como tantas veces, a las consideraciones de la crítica periodística. En la España de 1959, en el punto de inflexión para el inmediato desarrollismo, había necesidad de sufrir y llorar con Rosa Alcázar, como si la acumulación de sus vicisitudes fuera un aliviadero para afrontar otros motivos mucho más reales de sufrimiento. La reacción se produjo en términos espectaculares y sin reparar en absurdos, maniqueísmos e inverosimilitudes, que por su obviedad hacían sonreír a una minoría y provocaban algunas parodias. El problema de la adaptación cinematográfica es que llegó tarde, a pesar de las prisas con que se acometió. El caladero de la virtud maternal quedó agotado con la versión radiofónica y teatral de *Ama Rosa*, el género debió reorientarse en los sesenta para permanecer en sintonía con los tiempos (Barea, 1994) y, cuando aparecieron los síntomas del desarrollismo, los motivos de las lágrimas también se modernizaron. La ejemplar madre había comenzado el camino del olvido, aunque su sufrimiento permaneciera en el imaginario de la época y Guillermo Sautier Casaseca pronto encontrara otros motivos para rentabilizar su facundia.

Bibliografía citada

- BAREA, Pedro (1994), *La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, Madrid, El País-Aguilar.
- GALÁN, Diego y Fernando LARA (1971), «Guillermo Sautier Casaseca», *Triunfo*, nº 455, pp. 32-33.
- GINZO, Juana y Luis RODRÍGUEZ OLIVARES (2004), *Mis días de radio. La España de los 50 a través de las ondas*, Madrid, Temas de Hoy.
- NILE DEL RÍO, Magdalena (2001), *Imperio Argentina. Malena Clara*, Madrid, Temas de Hoy.
- RAMIRO, Cristóbal (1980), «Sautier Casaseca. La muerte del folletín nacional sindicalista», *Triunfo*, nº 899, p. 45.
- RÍOS CARRATALÁ (2019), *Un franquismo con franquistas*, Sevilla, Renacimiento (en prensa).
- SAUTIER CASASECA, Guillermo (1981), *Ama Rosa*, prólogo de Francisco Umbral, Barcelona, Bruguera.
- VV.AA. (1975), *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres.